

Para além da Metrópole: dádiva e aliança entre os adeptos do *Black metal*

Lucas Lopes de Moraes



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1375>

DOI: 10.4000/pontourbe.1375

ISSN: 1981-3341

Editora

Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo

Edição impressa

ISBN: 1981-3341

Referência eletrónica

Lucas Lopes de Moraes, « Para além da Metrópole: dádiva e aliança entre os adeptos do *Black metal* », *Ponto Urbe* [Online], 14 | 2014, posto online no dia 30 julho 2014, consultado o 01 maio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/1375> ; DOI : 10.4000/pontourbe.1375

Este documento foi criado de forma automática no dia 1 Maio 2019.

© NAU

Para além da Metrópole: dádiva e aliança entre os adeptos do Black metal

Lucas Lopes de Moraes

Uma primeira versão desse trabalho foi apresentada no I Seminário de Pesquisas do NAU – Laboratório do Núcleo de Antropologia Urbana da USP em Novembro de 2013. Agradeço aos meus colegas do LabNAU e aos Professores José Guilherme Cantor Magnani e Heitor Frúgoli Jr. pelas contribuições.

- 1 Estilo que causa estranhamento até mesmo entre aqueles mais familiarizados com o universo do *heavy metal*, o *black metal* tem sua origem creditada a um grupo de jovens noruegueses, que no início da década de 1990 foram responsáveis por um movimento de ataque à presença das religiões judaico-cristãs em seu país. Cerca de 20 igrejas foram incendiadas e outros crimes cometidos. Muitos dos álbuns musicais, mais tarde considerados clássicos do estilo, foram produzidos nesse período. Apesar de o termo *black metal* ter sido elaborado pela banda britânica *Venom*, que em 1982 já havia produzido um álbum com esse título e utilizava o termo para definir o estilo da banda: construções sonoras rápidas e minimalistas em comparação ao *heavy metal* virtuose da época, abordando temáticas satânicas em suas letras, é aos noruegueses que são dados os méritos da consolidação desse novo estilo musical.
- 2 A *corpse paint* (pintura cadavérica) que recobre em tons de branco e preto o corpo dos músicos do estilo, os temas satânicos que em muitos casos agregam elementos de um imaginário pagão e a defesa do *underground* como o universo legítimo da produção musical, teriam, nesse sentido, sido organizados e levantados como emblemas do *black metal* por esses jovens noruegueses, produtores de composições musicais que

proliferaram pelo mundo todo, influenciando diversos músicos ligados ao gênero *heavy metal*.

- 3 No Brasil a chegada do estilo remonta à década de 1980, ao ponto de muitos adeptos¹ brasileiros defenderem que a primeira banda de *black metal* seria a mineira *Sarcófago*, que nessa época já ostentava muitos dos elementos relacionados a esse estilo em formação. Em minhas incursões ao campo entre os adeptos paulistas do estilo pude recolher declarações tanto a respeito da defesa do pioneirismo do *black metal* nacional como em relação ao reconhecimento dos noruegueses como os grandes fundadores. Entre discursos entrecruzados, porém, há um conjunto de noções de comprometimento e seriedade mobilizadas por esses sujeitos para definirem sua filiação a um estilo musical, que para muitos é defendido como um “estilo de vida”, uma “ideologia”, uma postura a respeito do mundo.
- 4 A pesquisa que informa esse artigo vem sendo desenvolvida desde o início do ano de 2012, recolhendo dados e realizando observações a respeito da dinâmica de ocupação dos espaços urbanos e as formas de sociabilidade engendradas pelos adeptos do *black metal* na cidade de São Paulo, sua zona metropolitana e no interior do Estado. Tanto a organização dos eventos, quanto os discursos a respeito da pertença ao estilo são temas e objetos desse trabalho, assim como os processos de “apropriação” de elementos das religiões afro-brasileiras, principalmente os *exus*, ao repertório lírico das *hordas* (como se autodefinem as bandas brasileiras do estilo) e às performances musicais, nas quais o *black metal* opõe-se às religiões judaico-cristãs e produz seus “hinos de batalha”².
- 5 Contudo, a discussão que trago nesse texto diz respeito àquilo que defino provisoriamente como o “círculo da dádiva *black metal*”, uma rede de trocas de favores que permitem que eventos sejam realizados nas mais diversas localidades do Estado de São Paulo e às vezes do Brasil. Esse *círculo da dádiva*, por sua vez, está atado à categoria nativa *cena*, tanto uma noção que define a dimensão coletiva dos adeptos do estilo, quanto uma estratégia discursiva que permite definir, muitas vezes contingencialmente, as fronteiras de pertencimento ao *black metal*. Dessa forma, a delimitação do universo de análise, restrito ao Estado de São Paulo, representa uma escolha do pesquisador, pois essa categoria nativa tem como uma de suas características a capacidade de esgarçar-se e abarcar mais membros e *hordas* a todo momento, assim, como também, excluir os indesejados.
- 6 Uma das questões de fundo desse trabalho, formulada pelas experiências de campo e problematizações construídas no decorrer dessa pesquisa, diz respeito, então, às maneiras como essa categoria nativa – a *cena* – abre margem para que conceitos tão caros à Antropologia Urbana como *Cidade* e *Metrópole* sejam repensados à luz de experiências específicas da vida em contexto urbano, permitindo que tais fronteiras e concepções sejam (re)atualizadas.

Alianças e experiência

- 7 Ao mapear tanto os eventos como as *hordas* do estilo na cidade de São Paulo pude compreender de que maneira os adeptos do *black metal* concebem a sua pertença a um arranjo coletivo que ultrapassa a dimensão propriamente sonora. Tais sujeitos reivindicam frequentemente uma identidade *black metal* que perpassa o compromisso com os ideais do estilo e a participação e o apoio à *cena*, essa última tomada como o universo relacional que define aqueles que seriam os “verdadeiros guerreiros do *black*

metal". Como um recurso discursivo, a *cena* é mobilizada para recortar e estabilizar fronteiras entre os de fora e os de dentro, enquanto a noção de *underground* orienta os valores e o posicionamento em relação à música e à atitude dos adeptos do estilo. À *cena* só pertenceriam aqueles que através da experiência e do comprometimento comprovariam sua adesão ao *black metal*, produzindo ou apoiando a música *underground*, aquela avessa aos fins "unicamente" comerciais do *mainstream* da indústria fonográfica.

- 8 Dessa forma, pude identificar as maneiras como esses atores sociais negociam suas alianças e apropriam-se de determinados espaços da cidade no intuito de produzir seus eventos e mobilizar os adeptos do estilo em torno de concepções muito específicas sobre a música. Para os adeptos do *black metal* os eventos são tomados como cerimônias em tons solenes, muitas vezes definidos como "cultos" ou "rituais", nos quais as performances das *hordas* reproduzem ataques às religiões judaico-cristãs e seus fiéis, e através dos quais amigos podem se encontrar, mobilizar histórias passadas e confraternizar. Nessas ocasiões bíblicas são rasgadas no palco pela horda *Lord Satanaquia*, sangue é derramado figurativamente pelos integrantes do *Impetuoso Desdém*, e tanto a horda *Ocultan* (pioneiros quimbandistas do estilo), quanto *Cavalo Bathory* da horda *Amazarak* fazem referências aos seus exus, saudando *Seu Capa Preta* e o *Poderoso Exu Belzebuth*³.
- 9 Por sua vez, a dimensão do trabalho que apresento aqui foge aos espaços da metrópole e propaga-se pelo interior do Estado de São Paulo, permitindo uma discussão no sentido de elucidar como esses atores sociais, através de alianças entre diferentes *hordas*, ampliam um suposto *circuito* de eventos *black metal* para além das fronteiras da capital. A circulação de favores entre os produtores dos eventos e membros das *hordas* amplia o fluxo dessas hostes de "guerreiros", constituindo uma complexa rede de alianças que em suas conexões delinea e torna mais ampla a dimensão daquilo que poderíamos entender como a já mencionada *cena black metal*.
- 10 Na cidade de São Paulo é possível presenciar apresentações de bandas internacionais do estilo no *Hangar 110*, casa de eventos localizada no bairro do Bom Retiro, com tradição na realização de shows de *heavy metal*, e também no *Carioca Clube*, no bairro de Pinheiros, que agrega em sua programação tanto bandas de samba e pagode quanto atrações internacionais ligadas ao *black metal*. Contudo, tais espaços não são considerados como parte da *cena* segundo meus interlocutores, pois são shows agenciados e produzidos, na maioria das vezes, por sujeitos não tão integrados com os valores do *underground*. A perspectiva do lucro é apontada como o motor desses eventos, o envolvimento é outro, diferente do existente entre os produtores ligados à *cena black metal*, que realizam shows com bandas locais em sua maioria no *Fofinho Rock Bar*, estabelecimento localizado no bairro do Belém, propriedade de um sujeito integrado ao *black metal* paulistano.
- 11 Essas nuances que de longe podem parecer meras variações e que na prática talvez não produziram grandes diferenciações, só puderam ser compreendidas quando a perspectiva *de perto e de dentro* concretizou-se no campo (Magnani 2002), um posicionamento tomado pelo pesquisador, produto de um exercício de aproximação que só pôde concretizar-se quando muitos contatos haviam sido feitos, com insistência e certa paciência. Estabelecer contato com os integrantes dessa *cena black metal* foi um processo que demandou estratégias específicas de entrada no campo, dada a restrição imposta pelos adeptos, que julgam que a exposição exagerada do estilo pode significar a sua "banalização", já que o *black metal* seria um "estilo de vida" baseado no comprometimento e não mais um estilo musical.

- 12 Em minhas incursões ao campo no Estado de São Paulo e contatos com esses atores sociais, pude conhecer homens e mulheres que há mais de 20 anos estão envolvidos na produção sonora e performática do estilo. Muitos deles casados e com filhos, que durante os dias da semana realizam suas atividades profissionais, sem, contudo, deixar de lado sua participação na *cena*. Essa participação, por sua vez, está relacionada às alianças estabelecidas durante os anos, que permitem que tais adeptos participem de eventos nos mais diversos lugares do Estado de São Paulo e às vezes do país.
- 13 Isto fica explícito quanto pensamos que a tentativa de identificar um *circuito black metal* na cidade de São Paulo, inicialmente, não permitiu a definição de um padrão; antes de travar contato com os atores sociais envolvidos com o estilo, o *circuito* não aparecia, não ganhava forma e não podia ser mapeado, e no limite, causou impasses. Alguns espaços, como os já mencionados *Carioca Clube* e *Hangar 110*, estariam fora dos parâmetros considerados legítimos por aqueles engajados no estilo. Ou seja, partir dos equipamentos urbanos e dos trajetos desses atores sociais pela metrópole não foi possível a compreensão dos meandros dessas alianças estabelecidas entre os adeptos.
- 14 Dessa maneira, muitos dos espaços que eu supunha serem importantes foram mostrando-se “periféricos” em relação à *cena*. Como o recorte espacial dessa categoria nativa é sempre muito maleável e volátil, tentei estabelecer um centro simbólico como estratégia metodológica. É sempre necessário começar, mesmo que seja pelas beiradas, e no caso do *black metal*, o espaço emblemático da *cena* paulistana, sua referência mais importante foi constituindo-se para o pesquisador no decorrer das diversas entrevistas e observações de campo: o *Fofinho Rock Bar*. Essa casa de shows é apontada pelos adeptos do estilo como fundamental para a *cena*, dado que seu proprietário tem um envolvimento de longa data com o estilo, um antigo integrante de uma das principais *hordas* paulistas, ainda atuante em outros projetos musicais.
- 15 O *Fofinho Rock Bar*, apesar de seu nome, é considerado a grande referência do estilo na capital paulista. Localizado na Avenida Celso Garcia, pode ser tomado como um caso curioso que representa a dinâmica de ocupação e uso dos espaços da cidade de São Paulo, pois na mesma avenida, seguindo em direção ao bairro do Brás encontraremos uma “mancha religiosa” (Silva 2013), talvez a maior concentração por metro quadrado de igrejas evangélicas no país. De um lado o *black metal*, “refúgio dos satanistas e quimbandistas”, estilo definido por seus adeptos como o último bastião de resistência ao cristianismo, de outro os evangélicos, e sua eterna perseguição aos demônios (Almeida 2009). Contudo, é desse estabelecimento que as *hordas* e produtores da capital fazem uso para realizar seus eventos.
- 16 Existem outros espaços, alguns ocupados momentaneamente, como salões de festa, estabelecimentos alugados para shows, espaços cedidos pelo poder público e bares localizados fora da capital. Pude presenciar e tomar conhecimento de eventos realizados com certa regularidade nas cidades de Franco da Rocha, Jandira, Osasco, Hortolândia, Valinhos e em algumas mais distantes como Tietê, Cerquillo, Piraju, Franca e Araraquara. No sentido capital interior, as *hordas* transitam em espaços que inicialmente possuem pouca lógica em sua distribuição, pois as configurações desse amplo *circuito* só puderam ser compreendidas quando as alianças entre os adeptos e as *hordas* tornaram-se inteligíveis.
- 17 Caso um mapa do Estado de São Paulo fosse disposto em uma mesa e os pontos/cidades importantes para essa *cena black metal* fossem marcados, seria impossível encontrar

alguma regularidade ou padrão em sua distribuição. Por isso, ao pensarmos nos fluxos de pessoas e na dinâmica de ocupação dos espaços, essa “lógica” interna só pôde ser compreendida a partir da perspectiva dos atores sociais e seus parâmetros de sociabilidade ligados à filiação ao *black metal*.

- 18 De uma forma muito similar àquela dos Nuer (Evans-Pritchard 2007[1940]), os espaços e suas distâncias geográficas parecem respeitar uma lógica da aliança, pois nos discursos dos adeptos do *black metal*, a menção dessas cidades tão distantes umas das outras soa como um “ali na esquina”. Entre os Nuer e sua concepção sobre as distâncias, Evans-Pritchard identifica conceitos escalares apoiados nas relações sociais de proximidade e distanciamento entre os arranjos coletivos. Um aliado está mais próximo do que um inimigo, mesmo quando os espaços quilometrados nas definições ocidentais dizem o contrário. No *black metal* os nomes das cidades aparecem no discurso junto aos nomes dos adeptos e das *hordas* que lá residem e realizam eventos; se esses “guerreiros” estão próximos, os lugares são mobilizados como territórios vizinhos, a proximidade dos laços encurta as distâncias e para um show no interior, no qual *hordas* locais e da capital se apresentarão, uma excursão pode ser montada e uma caravana de “guerreiros” partirá do centro de uma das maiores metrópoles do mundo para a pequena Piraju.
- 19 Por isso, não é somente no dizer. Como chama a atenção Geertz, é preciso estar atento às práticas, “[...] Como em qualquer discurso, o código não determina a conduta, e o que foi dito não precisava sê-lo, na verdade” (Geertz 2011[1973]:28), nesse caso, no que diz respeito aos discursos de defesa da *cena* e do estilo, os quais escutei diversas vezes com o gravador ligado ou desligado, busca-se comprová-los na prática, pois há um evidente esforço desses atores sociais no sentido de reforçar aquilo que dizem através de suas condutas nos eventos e nas atividades que precedem e dão apoio aos mesmos.
- 20 Um exemplo diz respeito à corporalidade observada nos momentos dos shows. O *black metal* é reconhecido no universo do *heavy metal* pela sua austeridade, que muitas vezes é atacada e ridicularizada por aqueles que não simpatizam com o estilo. Existem anedotas que circulam nos bares da cidade de São Paulo, que contam que tempos atrás, em locais onde ocorriam eventos do estilo, não se podia sorrir sob pena de ser expulso do ambiente. Ainda que não tenha presenciado tais situações inusitadas, é comum que durante as apresentações das *hordas* não ocorram os conhecidos *moshpits* e *rodas*⁴, que em outros estilos de *heavy metal* são práticas frequentes. Esses comportamentos são evitados e até proibidos: em duas ocasiões em que vi os presentes tentarem subir ao palco e pular na plateia, ou tentar empurrar os demais para iniciar uma roda, houve uma resposta violenta e imediata de reprovação, que em um dos casos ocasionou a expulsão do sujeito do local do show. Durante as performances das *hordas* cruzam-se os braços e mantêm-se uma postura firme, os olhares fixos no palco, representações do respeito pelo evento realizado. Contudo, apesar de toda a solenidade requerida, esses atores sociais que se encontram nos eventos, recontam histórias passadas e conversam com seus amigos em tom jocoso em meio a gargalhadas e muito álcool. Apesar dos eventos serem definidos como momentos solenes e alguns comportamentos sejam controlados, há espaço para uma sociabilidade despreocupada que reforça as alianças entre as *hordas* através dos laços de amizade.
- 21 Esses supostos aliados encontram-se, trocam favores, viajam e promovem seus “rituais” tanto nos confins do interior quanto na metrópole. Por isso, esse sistema de alianças que no recorte inicial de minha pesquisa havia ficado restrito à cidade de São Paulo e à sua zona metropolitana, pôde ser expandido para outras regiões do estado. Apesar dos esforços etnográficos não terem dado conta da observação em cada um desses espaços, foi

possível construir esse quadro de relações e um *circuito* interurbano *black metal*, que se expande conforme as alianças são estabelecidas e permanecem no tempo. A cidade, um dos enfoques iniciais da pesquisa, tornou-se porosa e pouco produtiva como conceito de análise, não que ela tenha sido tomada apenas como um cenário das práticas, mas suas delimitações e fronteiras perderam um sentido pré-concebido frente a essa rede de alianças e compromissos mútuos. Mais do que a cidade e o “ser paulistano”, seriam a *cena* e a adoção ao *black metal* os nortes desses parâmetros de sociabilidade.

- 22 Como já foi mencionado, para além dos espaços da capital, podemos encontrar diversos eventos ligados ao *black metal* realizados na zona metropolitana de São Paulo e no interior do estado. Em Jandira ocorrem shows nos quais se apresentam tanto *hordas* locais, quanto da capital e de outros estados brasileiros. Esses espaços na maioria das vezes são bares e salões de festa alugados, ou lugares cedidos pelo poder público – em uma ocasião a sede da Casa de Cultura de Franco da Rocha abrigou um evento por intermédio de um dos organizadores. Esse é um padrão que se reproduz também em eventos realizados no interior do Estado de São Paulo, em cidades como: Tietê, Cerquilha, Piraju, Hortolândia, Valinhos e Araraquara. Em alguns deles pude presenciar as apresentações, em outros tomei conhecimento através dos *flyers*⁵ de divulgação que chegaram até mim e de conversas nos ambientes dos eventos na capital.
- 23 Jandira, por exemplo, é um das cidades nas quais muitos eventos ocorrem, a sua maioria organizada pelos integrantes da horda local *Lord Satanaquia*. Seus contatos com adeptos da capital permitem que a horda apresente-se em eventos organizados no *Fofinho Rock Bar* e no *Arena Metal SP* (projeto coletivo que apoia eventos de *heavy metal* na cidade de São Paulo), e da mesma forma organizem shows em Jandira nos quais as *hordas* da capital comparecem. Há certos acordos entre os produtores que trocam favores entre si, estabelecendo um *circuito* de eventos baseado em contratos informais através dos quais se constitui a obrigação de *dar, receber e retribuir*, ou seja, essas *hordas* aceitam tocar em eventos na capital, muitas vezes sem receber qualquer valor em dinheiro, em troca de poderem contar com *hordas* da capital em seus eventos sob as mesmas condições. Esse mesmo padrão de relações orienta os eventos realizados em Hortolândia, cidade interiorana da região de Campinas, onde os shows são organizados pelos integrantes da horda local *Cremasma*, e também em outras cidades do interior do Estado de São Paulo.
- 24 Esses casos servem para elucidar de que maneira os eventos de *black metal* são produzidos na cidade de São Paulo, em sua zona metropolitana e em algumas cidades do interior. Existe uma rede de contatos estabelecida entre *hordas* aliadas que possuem laços de amizade e respeito mútuo. A partir dessas relações alguns sujeitos responsáveis pela produção fazem acordos informais de participação, nos quais as *hordas* recebem uma quantia simbólica que paga as despesas com a viagem e a alimentação, sendo que em muitos casos acabam deslocando-se por conta própria. Aparentemente quanto maior a proximidade entre produtor (que na maioria das vezes também é integrante de uma *horda*) e músicos, maior é a tendência de que esses acordos sejam estabelecidos através de relações de troca.
- 25 *Kerak Troyll*, vocalista das *hordas Mork Visdom* e *Esgaroth* é um dos produtores envolvidos na organização de dois eventos importantes na capital: *Scream of Agony Fest* e *Celebração dos Guerreiros Profanos*. Ele elucidava como se dão essas negociações:

Eu costumo fazer da seguinte forma: eu pago as bandas e têm bandas que vêm por conta própria. Só que é aquela coisa assim: vem por conta própria no meu evento que eu vou por conta própria no seu. Geralmente eu faço da seguinte forma, se

aquela banda veio por conta própria no meu evento o lucro que eu peguei no meu evento eu pago os caras da minha banda para a gente ir para lá, é uma coisa que fica no elas por elas, porque não seria justo para os caras da minha banda eu ganhar dinheiro em cima dos outros caras lá, e depois chegar para os caras da minha banda e falar: “cada um tira do seu bolso e vamos”. Não, eu pego esse dinheiro e falo: vamos para lá, porque eu peguei uma grana aqui e eu vou fazer a de vocês. É aquela coisa que fica elas por elas entendeu? Ou seja, o *underground* é isso né meu, a gente fica em hotel fuleiro, ou às vezes fica até na rua mesmo.

Essa noção de “elas por elas” parece indicar que entre algumas *hordas* as relações estabelecidas na produção dos eventos tendem a ser retribuídas e equilibradas através de obrigações recíprocas. *Kerak Troyll* evidencia como muitas vezes as condições são precárias, dado que tais eventos não gerariam lucro suficiente, o que não é levantado pelos organizadores como um objetivo. A efetivação desses shows é considerada como uma das atividades mais importantes entre os adeptos do estilo, pois sem que tais responsabilidades sejam assumidas por alguém, as *hordas* não conseguem encontrar ocasiões para tocar e “a *cena* acaba enfraquecida”. As justificativas levantadas para o envolvimento em tais atividades sempre circulam em torno de noções de comprometimento, visto que esses sujeitos afirmam “estar fazendo a sua parte”, porque gostam e porque querem ver a *cena* “fortalecida”. *Kerak Troyll* salienta que já tomou prejuízos em alguns eventos, mas que isso não abala sua vontade de estar envolvido em tais atividades. Sua entrada nesse contexto da produção é explicada a partir de sua experiência na *cena*:

Eu já tocava e via muitos caras fazendo besteira na produção dos eventos, até cobrando das bandas para elas tocarem. Daí eu pensei, porque eu não posso botar as caras e eu mesmo produzir um evento? Eu conheço todo mundo, tenho meus contatos, e daí comecei a fazer alguns eventos. Você tem que pegar aquilo que é seu de direito!

- 26 Em sua fala, *Kerak Troyll* busca demonstrar de que maneira assumiu a responsabilidade dessas atividades necessárias à realização dos eventos, que segundo sua opinião, muitas vezes são orientadas por valores estranhos àqueles que regulariam as condutas dos adeptos do *black metal*. Ao tomar aquilo que seria “seu de direito”, ele assume tais funções e utiliza de suas relações e contatos para promover shows a partir de parâmetros mais próximos às noções de comprometimento com a *cena*.
- 27 Cobrar de uma banda/horda para ela tocar seria uma prática comum entre produtores “profissionais”, que ao contratarem bandas internacionais costumam abrir “oportunidades” para as bandas nacionais tocarem na mesma noite mediante o pagamento de uma quantia. Isso é visto com maus olhos e julgado como uma prática “mercenária” que desrespeita os músicos nacionais e contraria os valores defendidos pelos integrantes da *cena black metal*. Essas atividades de organização, portanto, para serem reconhecidas como legítimas precisam estar circunscritas a certas convenções e a uma rede de relações orientada pelo comprometimento, e não pela perspectiva puramente comercial. Elas acabam nesse sentido, estendendo-se a um conjunto de atores sociais que inclui as distribuidoras responsáveis pela venda dos materiais das bandas nos eventos (*distros*), de alguns parceiros como os *selos* (pequenas gravadoras ou produtoras) e lojas especializadas que se ocupam da distribuição dos *flyers*. Essa rede também acaba agregando cada membro integrado à *cena* local, aos quais é feita uma cobrança velada de responsabilizarem-se, cada um a seu modo, a ajudar na divulgação e também comparecer no dia e prestigiar o show.
- 28 Há nesse sentido, uma oposição entre eventos produzidos por integrantes da *cena black metal*, reconhecidos pela sua participação e envolvimento nessas produções, e aqueles realizados por sujeitos distanciados, muitas vezes representantes de alguma produtora

que preferem realizar seus shows em casas da capital, como o *Carioca Clube* ou o *Hangar 110*. Nesses últimos os ingressos são mais caros e as bandas locais precisam desembolsar quantias que chegam a cinco mil reais para poderem se apresentar. Como já debatemos aqui, nessas ocasiões a concepção sobre esses espaços diferenciam-se daquelas que são mobilizadas para definir os eventos realizados no *Fofinho Rock Bar* e em outros espaços no interior do estado, nas quais as convenções exigem que tanto bandas nacionais como internacionais recebam tratamentos similares.

- 29 A dimensão da organização e produção pode ser vista como um bom elemento para compreendermos como se dão as relações no interior dessa *cena black metal* defendida por seus adeptos. Podemos pensar também que tais atitudes valorizadas, no que diz respeito a uma “produção legítima”, podem não ser tão recorrentes, pois muitas vezes deslizos ocorrem – como no caso de um produtor que ao prever que levaria prejuízo abandonou a horda polonesa *Besatt* no meio de sua turnê no Brasil –, contudo, essa projeção dos parâmetros ideais de produção de um evento serve tanto para julgar a legitimidade, quanto para criticar e apontar as falhas na organização das atividades que permitem sua realização. Poderíamos pensar nesse universo da produção dos shows como um *mundo artístico* (Becker 1997), no qual uma rede de atividades cooperadas constitui-se para a consolidação de um evento ou obra, encontramos certas aproximações quando pensamos naquilo que os atores sociais fazem, contudo algumas disparidades podem ser apontadas, indicando que a *cena Black metal* extrapola tais delimitações.
- 30 Esse conceito é útil, pois ao analisarmos o *black metal* a partir dele, podemos compreender a importância das alianças para a produção desses eventos. Na descrição de Becker (*idem*) as fronteiras desses *mundos* não seriam tão marcadas, dado que os atores sociais envolvidos em determinadas produções artísticas poderiam envolver-se em outros círculos e projetos sem, contudo, arrefecer seus laços e ameaçar os parâmetros de legitimidade da obra final. No *black metal* isso também é possível, mas na maior parte das vezes, esses atores sociais que não possuem laços tão próximos com a *cena* estariam mais sujeitos a deslizos e desvios em relação às *convenções* respeitadas pelos adeptos do estilo. Alguém, que na perspectiva de meus interlocutores, não seria tão comprometido com os valores do *black metal*, teria maiores disposições a colocar seus interesses financeiros à frente dos ideais de fortalecimento e apoio à *cena*, ocasionando problemas na organização.
- 31 O ideal é que todos os envolvidos nesse processo de produção estejam inclusos nesse “círculo *black metal* da dádiva” no interior do qual as “trocas de favores” sobreporiam-se às negociações financeiras. Uma *horda* aceita apresentar-se no evento organizado por um integrante da *cena*, sob o compromisso de que receberá a horda de seu aliado se porventura vir a realizar um evento. Ao realizar um convite, assume-se a responsabilidade de retribuir, da mesma forma que ao convidar uma *horda* é estabelecida a obrigação de receber, que caso não seja cumprida pode abalar tais laços de aliança.
- 32 Existe a possibilidade de que sejam feitos pagamentos em dinheiro, o que não é visto de forma negativa – muito pelo contrário –, podendo em muitos casos ser avaliado como uma representação do respeito do produtor pelo trabalho da horda. Contudo, esses pagamentos são resultado de negociações prévias, que por sua vez podem criar as mesmas obrigações de retribuição. É importante salientar que o dinheiro não é visto como um elemento contaminador quando é operado por integrantes da *cena*, reconhecidos por suas condutas alinhadas e comprometidas com os valores defendidos pelo estilo. Porém, existem limites, pois o “lucro” e suas conotações positivas ou negativas são concebidas

sobre uma linha tênue, que podem produzir críticas ou elogios dependendo da forma como as convenções são negociadas.

- 33 Isso que defini por ora como um “círculo da dádiva *black metal*”, uma espécie de mecanismo de manutenção das alianças e valores existentes no interior da *cena*, ajuda a entender de que maneira o *círculo* de shows do estilo estende-se para cidades do interior paulista. Os mesmos padrões de comportamento que pude observar nos eventos realizados na capital e em sua zona metropolitana foram verificados nas ocasiões em que presenciei *hordas* paulistanas tocando no interior com *hordas* locais. A organização parece respeitar parâmetros similares daqueles que orientam a produção dos eventos na capital e em sua zona metropolitana (os frequentes eventos realizados em Jandira são ilustrativos desse *círculo* que ocupa a zona metropolitana de São Paulo).
- 34 É importante salientar que nessas cidades o conjunto dos atores sociais envolvidos com o *black metal* pode resumir-se a uma *horda* local e um círculo restrito de amigos, porém, as alianças estabelecidas através desse suposto *círculo de trocas e obrigações* permitem que o evento reúna quase a mesma quantidade de pessoas que frequentemente aparecem nos eventos na capital. Em certa ocasião na cidade de Araraquara, interior do estado, estive presente em um evento organizado por sujeitos locais ligados ao *black metal*. Foi alugado o espaço de um bar da cidade e realizado um evento fechado, no qual somente convidados podiam entrar. Na ocasião algumas *hordas* do interior e da capital compareceram, e uma do estado de Santa Catarina também estava relacionada, mas devido a problemas com o ônibus não conseguiu chegar para o show. Pude presenciar a mesma dinâmica dos eventos da capital, nos quais antigos amigos encontram-se e confraternizam, resgatando memórias de momentos passados; e se pensarmos nas proporções entre uma cidade de 200 mil habitantes como Araraquara em relação à capital São Paulo, com cerca de 11 milhões, podemos considerar que as cerca de 50 pessoas presentes foram um público considerável para o evento. Araraquara possui um pequeno núcleo de integrantes da *cena black metal* que não ultrapassa dez membros, entretanto, seus contatos no interior da *cena* permitem que em um evento como esse possam contar com a participação de *hordas* vindas de vários lugares do estado e até do Brasil.
- 35 Fora esses lugares, também compareci em eventos nas cidades de Tietê e Piraju, nas quais da mesma forma pude presenciar as performances de *hordas* da capital e do interior. Em muitas ocasiões escutei declarações elogiosas a respeito das *hordas* interioranas, sujeitos da *cena black metal* situados na capital afirmaram diversas vezes que os adeptos do interior costumam ser mais radicais em relação aos elementos do estilo, e dessa forma, reproduziriam com maior fidelidade a tradição do *black metal*. *Fürst*, da *horda* paulistana *Devilish*, ao ser perguntado sobre o perfil das *hordas* do interior disse-me o seguinte:
- O interior de São Paulo é o lugar no qual se preserva mais a radicalidade, os princípios do *black metal* antigo. Tem bandas lá que preservam mais isso. [...] a banda tem 13 anos de estrada, o cara fala com você como a 13 anos atrás, você sente essa mesma parada. Então, o interior, ele mantém mais isso, a galera nova é mais *undeground*, é mais espirituosa nesse sentido. Eu acho que a diferença da metrópole é a variedade, a galera do interior anda mais junta, em São Paulo foi a época em que a gente conhecia todo mundo do *black metal*, andava todo mundo junto, íamos nos concertos juntos, hoje você vai tocar e só conhece meia dúzia de camarada ali, muita gente você não conhece. Essa dissipação toda faz perder o conceito, querendo ou não uma tradição é passada de gerações que se comunicam, se o cara pegou o negócio na *internet* ele vai criar um conceito particular dele, e essa galera do interior vem de bandas e caras que criam formas de estar passando isso, de estar contando histórias passadas. Então ainda tem uma espécie de legado.

- 36 É interessante notar como *Fürst* salienta que na capital haveria menor proximidade entre os membros da *cena*, enquanto no interior todos andariam juntos, relações essas que se arrefeceram na metrópole com o passar do tempo. Entretanto, pude comparecer a alguns eventos na capital, nos quais *Fürst* parecia conhecer muitos dos presentes e essa parece ser uma constante quando pensamos em atores sociais com certa experiência na *cena black metal*. Ainda assim, essa valorização do interior como lugar de uma “tradição preservada” parece ganhar tons de nostalgia como algo que os paulistanos teriam perdido de alguma forma. Essa nostalgia pode ser relacionada às diversas declarações que escutei de membros com mais de 30 anos, que sempre seguem no sentido de indicar que no passado os valores do *underground* eram mais rígidos, que a *cena* era mais unida e que muito disso perdeu-se hoje com os mais novos, talvez por não existir esse suposto contato entre diferentes gerações. Entretanto, tanto no interior quanto na capital pude verificar médias de idade parecidas, sendo que a maioria dos frequentadores possui cerca de 30 anos, já que são poucos aqueles com menos de 20 que comparecem aos eventos.
- 37 É evidente que o público dos eventos realizados na capital é mais diversificado. A frequência de garotos e garotas mais jovens é maior e a sua presença parece não chamar muito a atenção. Não pude observar qualquer regulação explícita na entrada, ou atitudes desconfiadas em relação a pessoas menos enquadradas aos parâmetros de vestimenta dos adeptos do estilo. Minha experiência como pesquisador é emblemática quanto a isso. Por ter cabelos compridos e estar sempre vestido com roupas pretas com emblemas de bandas de heavy metal extremo nunca percebi olhares desconfiados ou qualquer estranhamento por parte dos presentes em eventos na capital. As primeiras resistências surgiram no momento em que iniciei minhas abordagens e me apresentei como pesquisador, antes disso tudo correu normalmente. Já nos eventos no interior as situações foram diferentes. Em todas as ocasiões pude notar olhares inquisidores, ainda que não tenha sido abordado diretamente, várias vezes fui encarado com desconfiança e percebi movimentações no sentido de sondar quem eu era e quem teria me levado até ali, o que reforça, em certo sentido, aquilo apontado por *Fürst*.
- 38 Essa importância do interior do Estado também é justificada pelo intenso fluxo de shows que ocorrem em cidades do interior, para os quais *hordas* da capital deslocam-se para apresentações. Esse *circuito* que se estende ao interior constitui-se através dessas alianças estabelecidas entre adeptos distantes geograficamente, mas muito próximos no que diz respeito à sua pertença a essa *cena*. Nesse sentido, as fronteiras esgarçam-se, os horizontes dessa categoria nativa ampliam-se para que caibam mais pessoas e lugares. Por isso, ao tentarmos definir o que fica dentro ou fora dessas demarcações, acabamos perdendo certos elementos ao focar outros. A *cena* fica clara quando esse quadro sem molduras é preenchido com esses atores sociais, suas regras e cenários, que produzem uma perspectiva coletiva que engloba aqueles engajados em defender os ideais do *black metal*.
- 39 A apresentação dessa dimensão interiorana da *cena black metal* paulista serve para ilustrar as características dessa categoria nativa que é mobilizada frequentemente para descrever essas relações e esses *circuitos* passíveis de serem traçados. Da mesma forma, as concepções defendidas sobre a produção dos eventos ajudam a tornar inteligível de que maneira os atores sociais ligados ao *black metal* esforçam-se em regular suas condutas e práticas, para que aquilo que é defendido em seus discursos possa materializar-se nos ambientes dos shows e alinhe o que é dito ao que é feito (ou ao que parece ser feito), ainda que muitas vezes esses parâmetros sejam violados e desvios possam ocorrer.

- 40 Essa noção de interior, por sua vez, é mobilizada para descrever um lugar imaginado, que não denota definições espaciais e geográficas, pois o interior de São Paulo também está na *cena* e não é colocado como dimensão menos importante, muito pelo contrário. As relações entre capital, metrópole e interior são implodidas em seu caráter fronteiriço, como categorias analíticas elas pouco dizem sobre a *cena* e suas alianças. Há uma infraestrutura formada por relações que se sobrepõe aos mapas cartográficos e desestabilizam a “cartografia da vida nas cidades” (Straw 2004), impondo outra lógica aos seus espaços.

Proposta de um circuito rizomático

- 41 A principal preocupação desse trabalho ao iniciar as coletas de dados foi definir de que maneira as categorias nativas seriam abordadas: a *cena black metal* e o *underground*, sem correr os riscos de apenas reproduzir as descrições de meus interlocutores e tomá-las como a explicação antropológica. “Levar a sério meus nativos”, não poderia implicar, portanto, em definir uma categoria êmica e seus sentidos como o produto de minha análise. Os esforços seguiram no sentido de mobilizar um ferramental antropológico que permitisse à análise promover esse movimento de uma unidade de sentido nativa, que é mobilizada constantemente para delimitar fronteiras de pertencimento, para uma unidade de inteligibilidade, que não somente pudesse ser aplicada na descrição do objeto, mas também em sua compreensão mais refinada.
- 42 A noção de *cena*, que em grosso modo, definiria o conjunto dos adeptos, lugares e valores ligados ao *black metal*, está muito atada ao discurso desses atores sociais, em outras palavras, faria parte da *experiência próxima* de meus interlocutores (Geertz 2004[1983]). Dessa forma, as explicações que recebi em campo sempre foram muito vagas, “a cena são essas pessoas que se comprometem”, “a cena é tal e tal lugar”, a “cena são aqueles que valorizam o *underground*”. Da mesma forma suas dimensões escalares pareciam corresponder muito mais às intenções daqueles com quem conversava, do que propriamente a um recorte espacial concreto: “a cena paulistana”, “a cena paulista”, “brasileira” etc.. Suas delimitações, portanto, pareciam corresponder àquilo que Kahn-Harris define como um *arranjo coletivo de fronteiras flexíveis* (2007), ou, o que a abordagem de Barry Shank salienta como um contexto relacional no qual significados são produzidos e compartilhados (Shank 1994).
- 43 No campo dos estudos sobre as *cenais musicais*, sua aplicação como categoria analítica já estaria de certa maneira consolidada devido aos esforços de um conjunto de autores que demonstram como o conceito de *subcultura* (Hall 2003), amplamente utilizado pelos autores vinculados à *Escola de Estudos Culturais de Birmingham* na análise de “grupos” urbanos, não daria conta de explicar as dinâmicas de sociabilidade contemporânea em contexto urbano, sendo a *cena*, uma categoria muito mais produtiva (Straw 2001, 2004; Shank 1994; Thornton 1996; Bennett 1999; Kahn-Harris 2007). Portanto, segundo esses autores, ao analisarmos arranjos coletivos urbanos organizados em torno de um estilo musical, a *cena* seria a opção mais adequada no movimento de tornar inteligível tais relações e produções de sentidos coletivos. No interior dessas *cenais*, poderíamos verificar os processos e elementos mobilizados na construção de identidades coletivas e individuais e o estabelecimento de diferenciações e de noções de pertencimento.

- 44 Essas abordagens, apesar de seus diferentes alinhamentos teóricos, permitiram que o tema das *cenas* pudesse ser explorado, ampliando a discussão sobre os usos e produções dos espaços urbanos. Tais leituras serviram para enriquecer o repertório analítico, contudo, o caminho escolhido foi determinar de que maneira essa noção de *cena* surge nos discursos nativos e como ela definiria as fronteiras e parâmetros de pertencimento de meus interlocutores ao *black metal*. Ao invés de transpor resultados de análises focadas em outros contextos etnográficos para esse objeto, optei por me deter aos dados recolhidos no campo. Em outras palavras, assim como Evans-Pritchard (1978) estudou magia e bruxaria entre os *Azande* porque eram importantes para eles, debruzei-me sobre a *cena* devido à ênfase de meus interlocutores a respeito dessa categoria nativa.
- 45 Sendo assim, outras reflexões contribuíram nas abordagens metodológicas definidas nesse trabalho. As experiências e perspectivas singulares, no caso estudado do *black metal*, parecem expandir-se até construções peculiares sobre as localidades, que de arranjos supostamente fixos podem ser tratados como delimitações maleáveis diante da possibilidade de negociações entre os atores sociais. A ampla rede de relações que permite reunir em eventos diversamente localizados *hordas* advindas de diferentes locais, expande as fronteiras da *cena*, que é adjetivada nos momentos de representar a origem dos atores sociais ou evidenciar suas alianças mais intensas, mas que é “generalizada” quando o movimento frequente de adeptos e *hordas* estabelece tantas relações, que o recorte espacial passa a não dar conta de explicar tais negociações de fronteiras.
- 46 Nesse sentido, a noção de *negociação*, muito cara às análises de José Guilherme Magnani (2002, 2005) a respeito das dinâmicas relacionais urbanas, permitiu estabelecer um parâmetro metodológico para o mapeamento dessas *cenas*, que se fazem uma ou várias a partir do recorte privilegiado. E esse mapear fez-se possível através de uma categoria consagrada nos estudos urbanos, que é aquela de *circuito*. Como Magnani a define:
- Trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais: por exemplo, o circuito gay, o circuito dos cinemas de arte, o circuito neo-esotérico, dos salões de dança e shows (Magnani 2002:23-24).
- 47 Ainda que Magnani reconheça que não há a necessidade de uma contiguidade desses espaços ocupados por um determinado *circuito*, o autor defende que eles podem ser mapeados, localizados e também segmentados na análise. Dito de outra forma, o *circuito* perfaz uma regularidade da ocupação da(s) cidade(s) orientada pelos referenciais adotados por determinado arranjo coletivo. A sua “lógica” estaria ligada às relações estabelecidas entre os atores sociais que se definem adeptos de um “estilo”, no nosso caso o *black metal*, e que podem redefinir os locais a serem ocupados e frequentados de acordo com as alianças e conflitos internos e externos, em suas relações mais amplas com o ambiente urbano.
- 48 Dessa forma, como ocorre com o *black metal* na cidade de São Paulo, um estabelecimento pode fechar, ou seus proprietários podem adotar determinada conduta condenável, como, por exemplo realizar um show com bandas de *white metal*⁶, o que eliminaria tal lugar como um possível ponto do *circuito black metal*. Por possuir uma dimensão física observável, o *circuito* ao ser mapeado, permite que os lugares da cidade apareçam como mais que um simples suporte para a constituição das práticas que definem a *cena*, mas como a sua materialização em lugares determinados.

- 49 Para situar esse *circuito* nos espaços das cidades é preciso levar a sério a oposição entre *mainstream* e *underground* constantemente levantada pelos adeptos do estilo. Esse “par de oposições” não define apenas uma concepção estética e política sobre a sonoridade e a performance das composições, mas também um posicionamento sobre as estratégias de produção dos eventos. Como já foi apontado, existem diferentes concepções e leituras a respeito dos espaços da cidade, que podem integrar as conexões necessárias à produção mais restrita do *black metal*, ou estarem relacionados a um *circuito* que não recebe o reconhecimento como eventos ligados à *cena*.
- 50 Tais categorias nativas conectam-se e muitas vezes confundem-se. Contudo, é possível definir que o *underground* agrega as concepções sobre a música e sua produção, como um conjunto de valores que precisam ser respeitados para que as performances musicais e os eventos sejam reconhecidos como legítimos. Assim, só integraria a *cena* aquilo que é reconhecido como *underground* e só poderiam fazer parte dela os adeptos fiéis aos valores e alinhados às condutas. Essas exigências são constantemente colocadas à prova, deslizes ocorrem e alguns são banidos, mas nem tudo que escapa à regra é rigorosamente avaliado a todo momento. Antes de tudo temos amigos que se relacionam, que possuem uma história construída coletivamente ao redor de um estilo musical e seus valores. Assim, mais importante que os lugares e os equipamentos urbanos, são as relações entre os atores sociais e seus valores coletivos.
- 51 Quando aplicamos a categoria *circuito* para elaborar mapeamentos das conexões entre lugares, pessoas e valores coletivos, é possível localizar o *black metal* na cidade de São Paulo e perseguir esses atores sociais pelo interior do Estado e além. É preciso, entretanto, elucidar as nuances nas concepções nativas sobre esses espaços e equipamentos urbanos e levar em consideração que tais *circuitos* são elaborações do próprio pesquisador, já que eles constituem-se como escolhas e recortes estratégicos da análise. Os *circuitos* que recortei não são a representação da totalidade do fluxo da *cena*, dado que ele sobrepõe-se a uma rede de contatos e alianças que depende das relações entre as *hordas* e do próprio raio de observação da etnografia para ser evidenciado. O *circuito* é, portanto, um mecanismo que orienta um mapeamento das atividades dessa *cena black metal* e permite que ela seja localizada na(s) cidade(s), ele expõe camadas que para serem compreendidas precisam recorrer a outras estratégias de análise. O *circuito* foi o ponto de partida, mas não o ponto de chegada, pois ele revela novos elementos e idiosincrasias que extrapolam sua própria capacidade de explicação. O *circuito* foi tomado então, como categoria eurística, que revela dimensões antes não vistas.
- 52 Quando pensamos na cidade de São Paulo (e em sua zona metropolitana e no interior do Estado) e na maneira como o *black metal* está presente em seus espaços, não é possível permanecer restrito a conceitos como *região*, *zona*, *bairro* ou mesmo *cidade* e esperar que eles operem como instrumentos de delimitação das práticas nativas. É a *cena* que opera como unidade de classificação e sobrepõe-se às fronteiras geopolíticas institucionalizadas, cria outra territorialidade, modifica a “cartografia da vida na cidade” (Straw 2001) e permite que o urbano e a segmentação de seus espaços sejam pensados a partir de outra perspectiva.
- 53 Will Straw (*idem*) aponta como esses arranjos coletivos que constroem seus referenciais em torno de um estilo musical promovem modificações na “cartografia da vida nas cidades”, pois permitem que determinados arranjos coletivos imponham sua lógica de classificação àquilo que poderíamos tomar como espaços institucionalizados. O caso do *black metal* serve como exemplo se tomarmos que essas noções coletivas são mobilizadas

para ilustrar a existência de um conjunto de atores sociais engajados em prol do estilo e seus ideais: uma série de práticas justificadas nos discursos pelo comprometimento com esses elementos e não somente pelo argumento da experiência compartilhada. Straw reforça essa dimensão ao falar desses arranjos coletivos como instituições que sedimentam a cultura urbana e transformam os espaços da cidade. Assim, a música e outras atividades culturais não podem ser tomadas como uma espécie de álibi para a sociabilidade e o “estar junto” (Maffesoli 1998[1988]), pois são tais atividades que permitem que os espaços da cidade sejam preenchidos por formas culturais historicamente construídas por arranjos coletivos.

- 54 Assim, como Magnani (2013) aponta em suas reflexões mais recentes, essas regularidades dos usos dos espaços urbanos, passíveis de serem mapeadas através da categoria *circuito*, podem possuir uma dimensão temporal muito marcada, que indica que certas reconfigurações desses espaços ocorrem momentaneamente quando certos arranjos coletivos específicos “tomam posse” de suas dependências. Ainda assim, isso não indica que os laços que atam esses atores sociais sejam fluidos, pois as relações estabelecidas através dessas práticas coletivas e do compartilhamento desses referenciais permitem que espacialmente esses arranjos desloquem-se, possam esgarçar a malha desses *circuitos* e levar esses sujeitos a lugares inesperados para aqueles, que apenas de uma perspectiva panorâmica, queiram compreender a lógica de sua dispersão geográfica.
- 55 Nesse ponto, a noção de *mapear* deve ser levada em conta. Deleuze e Guattari (1995) apontam como as perspectivas analíticas cartográficas que congelam os fluxos tendem a realizar *decalques* das relações e conexões. Em outras palavras, projeta-se um *decalque* sobre um *mapa* concreto e vivo, um *decalque* que só representa a si mesmo, como uma folha de papel vegetal na qual copiamos os contornos da imagem sobreposta. Por isso, quando afirmamos que o *circuito black metal* foi *mapeado*, é necessário tomar o cuidado para que esse *mapa* não se transforme em um *decalque* estático e estruturado que fixa pontos, seleciona equipamentos urbanos e registra trajetos. Um *mapa* no sentido deleuzeano é conectável em todas as suas dimensões, é desmontável, reversível e suscetível de receber modificações constantes (Deleuze, Guattari 1995:21). Nesse sentido é *molecular*, pois possui uma *segmentaridade flexível*, ao contrário de um *decalque* que seria da ordem *molar*, dotado de uma *segmentaridade dura* (*idem*, 1996, p. 81).
- 56 Apesar da *cena black metal* ser dotada de um conjunto de parâmetros rígidos de produção, sua organização no tecido urbano está sempre produzindo lugares. Ainda que o *Fofinho Rock Bar* seja uma referência, a dispersão das *hordas* pelas diversas cidades impõe uma localidade transversal que se projeta sobre essas relações entre os atores sociais e não se limita às dispersões físicas dos equipamentos urbanos. São sujeitos de carne e osso moldando paisagens de concreto e aço. Como um *rizoma* (*idem* 1995:16), linhas conectam-se através de alianças que podem ser feitas, desfeitas e refeitas. Um ponto pode desaparecer se os integrantes de uma *horda* mudam de cidade ou rompem relações com determinado produtor, mas outro pode brotar alhures, pois os *devires black metal* dos espaços respeitam tais alianças.
- 57 Portanto, o *circuito* elaborado não busca aterrissar um estado, pois ele não estagna a produção de novos nós. O *circuito* aparece aqui como uma categoria dinâmica, sua aplicação não produz o simples *decalque* dos espaços, pessoas e fluxos em uma dimensão sincrônica, postura que reifica tal categoria e engessa o objeto da análise. Poderíamos, então, falar de um *circuito rizomático* que experimenta classificações ancoradas na realidade dos *mapas* elaborados cotidianamente, em detrimento de um *decalque* abstrato

baseado em uma abordagem que apenas descreve um *circuito* e não consegue apresentar toda a gama de relações subjacentes ao recorte analítico, muitas vezes estranho às sensibilidades dos atores sociais.

- 58 Portanto, a partir dos dados etnográficos apresentados, podemos tornar inteligível a categoria nativa que parece abarcar toda essa gama de atores, cenários e regras. A *cena* seria esse amálgama de atores sociais unidos pela aliança e o compromisso em torno do *black metal*, mas também seria os lugares ocupados, assim como as *hordas* e suas produções sonoras. Contudo, mais que um aglomerado de lugares específicos, a *cena*, no caso do *black metal*, seria um universo de produção de sentidos compartilhados, que tem sua materialidade representada nos eventos organizados a partir de suas convenções e das práticas e condutas dos atores sociais relacionados a ela. Ele está orientada pelas trocas, que por sua vez permitem que *hordas* e lugares se conectem. Ela [a *cena*] recorta insistentemente sobre as fronteiras supostamente estabelecidas, ela não está condicionada à *Cidade*, à *Metrópole* ou ao *Interior*, pois ela sobrepõe as demarcações geográficas com as alianças entre os adeptos. Sua infraestrutura, o que lhe dá suporte, não são os equipamentos de concreto e aço que compõem a paisagem urbana, mas pessoas que se definem como engajadas e comprometidas com o estilo e seus ideais: atores sociais produzindo cenários e regras e reconfigurando os espaços urbanos a partir de perspectivas coletivas próprias.
- 59 Straw salienta que *cena* seria uma categoria “contra a mudança” (Straw 2001), conservadora em seus métodos de manter as relações e as afinidades acerca de um gênero ou gosto, uma espécie de contracorrente em relação às supostas tendências contemporâneas de obsolescência e modismo. Na *cena* a troca de materiais e a regulação das condutas estariam presentes, mesmo que aparentemente diluídas entre os atos de encontrar-se para beber e conversar. Conservadora em suas capacidades de regular condutas e demarcar pertencimentos, essa categoria nativa, entretanto, aponta pouca preocupação com as fronteiras estabelecidas por categorias reificadas como *Cidade* e *Metrópole*. Sua *segmentaridade flexível* constitui-se no exercício de perseguir pessoas e produzir novos pontos, dimensão que aponta a faceta inversa desse suposto conservadorismo, pois permite que as capacidades analíticas do próprio *circuito* ao serem aplicadas no entendimento das *cenais*, sejam renovadas e possam abarcar os fluxos, conexões e os diferentes movimentos de ocupação daquilo que entendemos com urbano.

BIBLIOGRAPHY

ABRAMO, Helena Wendel. 1994. *Cenas Juvenis: Punks e Darks no Espetáculo Urbano*. São Paulo: Scritta.

ALMEIDA, Ronaldo de. 2009. *A Igreja Universal e seus demônios: um estudo etnográfico*. São Paulo: Terceiro Nome.

BECKER, Howard S. 1997[1982]. *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press.

- BECKER, Howard S; PESSIN Alain. 2006. "A Dialogue on the Ideas of 'World' and 'Field'". New York, USA: *Sociological Forum*, Vol. 21, No. 2, pp. 275-286.
- BENNET, Andy. 1999. "Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste". *Sociology*. Vol. 33, n. 3, August. pp.599-617.
- _____. *Cultures of Popular Music*. 2001. Open University Press: Maidenhead, Berkshire.
- BENNET, Andy; PETERSON, Richard A. 2004. *Music scenes: local, translocal, and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- BENNETT, Andy; SHANK, Barry; TOYNBEE, Jason. 2006. *The popular music studies reader*. New York: Routledge.
- CAIAFA, Janice. 1985. *Movimento Punk na Cidade: A Invasão dos Bandos Sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1995. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Rio de Janeiro : Editora 34.
- _____. 1996. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Rio de Janeiro : Editora 34.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. 1978. *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar editores.
- _____. 2007[1940]. *Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota*. São Paulo: Perspectivas.
- FEIXA, Carles. 2006. *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de La juventud*. Barcelona: Ariel.
- FERREIRA, Pedro Peixoto. 2006. *Música Eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Campinas, SP: tese de doutorado, Unicamp, IFCH.
- GEERTZ, Clifford. 2004[1983]. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- _____. *A interpretação das Culturas*. 2011[1973]. Rio de Janeiro: LTC.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2001. Rio de Janeiro: DP&A.
- HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony. 2003[1973]. *Resistance Through Rituals*. Birmingham: Taylor & Francis e-Library.
- HEBDIGE, Dick. 2002[1979]. *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge.
- KAHN-HARRIS, Keith. 2004. "The 'failure' of youth culture: reflexivity, music and politics in the black metal scene". *European Journal of Cultural Studies* 7 (1). London: Thousand Oaks CA and New Delhi.
- _____. 2007. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford/New York: Berg.
- LOPES, Pedro Alvim Leite. 2006. *Heavy metal no Rio de Janeiro e Dessacralização de Símbolos Religiosos: A Música do Demônio na Cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz*. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Museu Nacional – UFRJ. Rio de Janeiro.
- LYNCH, Gordon. 2006. "The role of popular music in the construction of alternative spiritual identities and ideologies". *Indianapolis: Journal for the scientific study of religion* (2006) 45 (4): 481-488.
- MAFFESOLI, Michel. 1998[1988]. *O Tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

- MAGNANI, José Guilherme C. 1991. Umbanda. São Paulo: Ática.
- _____. 1992. Tribos Urbanas: metáfora ou categoria? *Cadernos de Campo* (USP), v. 2, p. 48-51.
- _____. 2002. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, ANPOCS / Edusp, vol. 17, nº 49, p.11-29.
- _____. 2003. A antropologia urbana e os desafios da metrópole. *Tempo Social*, São Paulo, v. 15, n. 1.
- _____. 2009. Etnografia como prática e experiência. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 15, n. 32.
- _____. 2012. *Da periferia ao Centro: Trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana*. São Paulo: Terceiro Nome.
- _____. 2013. *O circuito: Proposta de delimitação da categoria*. São Paulo: não publicado.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor & SOUZA, Bruna Mantese (org.). 2007. *Jovens na Metrópole: etnografias de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Editora Terceiro Nome.
- MAUSS, Marcel. 1988[1925]. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70.
- MARCUS, George E. 1998. *Ethnography through thick and thin*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- MOYNIHAN, Michael & SODERLIND, Didrik. 1998. *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*. Los Angeles: Feral House Books.
- PURCELL, Natalie J. 2003. *Death Metal music: the passion and politics of a subculture*. Jefferson, North Carolina: McFarland e Company.
- SILVA, João Enicelio da. 2013. “Venha para a Celso Garcia, onde o milagre espera por você: O Circuito Pentecostal do Bairro do Brás”. In: *I SEMINAU - SEMINÁRIO DO LABORATÓRIO DO NÚCLEO DE ANTROPOLOGIA URBANA DA USP*, 1, São Paulo. **Paper**. São Paulo: Nau, 2013. p. 1 - 18. Disponível em: <https://drive.google.com/folderview?id=0B_BilKoqbQOmcWliY1FCUDJEMUE&usp=sharing>. Acesso em: 18 nov. 2013.
- SHANK, Barry. 1994. *Dissonant identities: the rock'n'roll scene in Austin, Texas*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- STRAW, Will. 1990. “Characterizing rock music culture: The case of Heavy metal”. In *On Record*, ed. Simon Frith and Andrew Goodwin, 97-110. London: Routledge.
- STRAW, Will. 1991. “Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communication in Popular Music”. *Cultural Studies*. Vol 5, n. 3.
- _____. 2001. “Scenes and sensibilities”. *Cities/Scenes*.
- _____. 2004. “Cultural Scenes”. *Loisir et société / Society and Leisure*. Volume 27, número 2, automne, p. 411-422.
- Thornton, Sarah. 1996. *Club Cultures : Music, Media, and Subcultural Capital*. Hanover: University Press of New England.
- WALSER, Robert. 1993. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy metal Music*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- WEINSTEIN, Deena. 2000. *Heavy metal: the Music and its Culture*. Cambridge: Da Capo Press.
- WIDDICOMBE, S.; WOOFFITT, R. 1995. *The language of youth subculture: Social identity in action*. London: Harvester Wheatsheaf.

NOTES

1. O termo “adepto” é frequentemente utilizado pelos meus interlocutores paulistas para definir aqueles que se filiam ao *black metal*. Ainda que outros termos tenham aparecido no campo, julgo esse o mais apropriado, pois indica a adoção a um conjunto de práticas e normas de conduta que vão além do gosto e afinidade por determinada sonoridade.
 2. Muitos adeptos do estilo definem suas composições como “hinos de batalha”, assim como referem-se a si mesmos como “guerreiros” e às bandas como “hordas”. Todos esses termos fazem parte de um léxico bélico, que reforça uma suposta batalha que estaria sendo travada contra os inimigos cristãos. Os “guerreiros”, e por consequência as “hordas”, representariam os “verdadeiros” adeptos do estilo engajados nessa batalha.
 3. As performances musicais e os discursos desses atores sociais sobre a dimensão ritual e religiosa do estilo são analisadas em minha dissertação de mestrado a ser defendida no segundo semestre do ano de 2014 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP.
 4. As *rodas* são as movimentações próximas ao palco, nas quais aqueles que estão na platéia esbarram-se violentamente, sobem ao palco e dão o *mosh*: um salto sobre os demais.
 5. Pequenos folhetos de divulgação, com cerca de 15x10 cm, que são distribuídos em shows e lojas especializadas, nos quais constam informações sobre os próximos eventos.
 6. O *white metal* é um estilo musical que se apropria de muitos elementos do gênero *heavy metal*, diferenciado-se por utilizar temáticas católicas e evangélicas em suas letras. Esse estilo é execrado pelos adeptos do *black metal* e tratado como um dos principais inimigos a serem combatidos. Tais conflitos e a maneira como eles materializam-se nas performances são explorados em minha dissertação de mestrado.
-

ABSTRACTS

Esse artigo elucidar um *círculo* de trocas de favores entre os adeptos do estilo musical *black metal*, que permite que eventos sejam realizados nas mais diversas localidades do Estado de São Paulo. Esse *círculo da dádiva*, por sua vez, está atado à categoria nativa *cena*, tanto uma noção que define a dimensão coletiva dos adeptos do estilo, quanto uma estratégia discursiva que permite definir, muitas vezes, contingencialmente, as fronteiras de pertencimento ao *black metal*. Sendo assim, a partir de dados etnográficos, esse artigo aborda a discussão sobre as fronteiras do urbano e as categorias aplicadas na compreensão dos fluxos e pertencimentos.

This article seeks to elucidate a circuit of favors exchange between the fans of the musical style black metal, that allowing events to be conducted in various locations in the State of São Paulo. This circle of giving, in turn, is tied to the native category called *scene*, both a concept which defines the collective dimension of the fans, as a discursive strategy for defining often contingently, the boundaries of belonging to black metal. Therefore, from ethnographic data, this paper examines the discussion about the borders of urban and categories applied in understanding of the flows and belongings.

INDEX

Keywords: black metal, scene, gift

Palavras-chave: cena, dádiva